

MAIORIA ABSOLUTA (L. HIRSZMAN, 1964) E A OPINIÃO PÚBLICA (A. JABOR, 1967): UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO DOCUMENTÁRIO ENGAJADO E AS PERSPECTIVAS DE BRASIL EM FACE DA TRANSIÇÃO POLÍTICA (1961-1967).

ISADORA REMUNDINI*

INTRODUÇÃO

A observação das relações entre Cinema e História no Brasil dos anos 60 suscita, entre outras questões, o entrelaçamento da produção fílmica aos distintos projetos de modernização e compreensões da modernidade confluentes neste período; estes filmes dialogam com o moderno, seja produzindo significados a seu respeito, valendo-se do desenvolvimento técnico e linguístico da cinematografia ou, ainda, pretendidos enquanto ferramenta de atuação social e de conscientização política, enredados ao Cinema Novo e em nível ampliado ao *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)* - vertentes que se caracterizavam, entre outros fatores, pela busca de reconfiguração identitária diante da insolidéz moderna.

O início da década compreende o ponto nodal de uma grande transformação no modo de vida do brasileiro, a qual vinha se instalando desde o pós-guerra com a implementação da indústria nacional pelo modelo de substituição das importações, a expansão do consumo de bens, a evasão e mecanização do campo, além da sedimentação dos meios de comunicação de massa - o rádio já popularizado durante os anos 40 e, nos anos 50, o despontar da televisão. Disposta sob a forma de oposição – mas que se configurava, antes, como uma extensão a este quadro - estava a urgência de modificações estruturais em diversas áreas do país. As chamadas *Reformas de Base*, que assinalaram o lineamento da política nacional entre a renúncia de Jânio Quadros em 1961 e a instauração do Regime Militar em 1964, eram a bandeira da coalizão formada por diversos setores, a grande maioria localizada à esquerda política, e aunciavam a necessidade de novas formas de organização no âmbito agrário, financeiro, universitário e eleitoral, de modo a proporcionar uma melhor distribuição de renda.

Imbricando-se aos intentos desta esquerda e, especialmente, ao discurso político-cultural desenvolvido no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes

*Mestranda pelo Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP (Campus Guarulhos) sob orientação da Profa. Dra. Mariana Martins Villaça. Bolsista- Pesquisadora da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

(UNE), o documentário *Maioria Absoluta*, dirigido por Leon Hirszman entre os anos de 1963-64, parte da categoria ampla do analfabetismo para abordar as diversas mazelas que acometem os estratos mais pobres de nossa população, opondo-os à parcela em que o recente desenvolvimento econômico-cultural é amplamente acessível. O filme, enquadrado nos objetivos de uma formatação artística percebida como ferramenta de atuação social, visa chamar o espectador à ação diante da “existência histórica de uma sociedade injusta, na qual a elite econômica, a verdadeira favorecida pelo modelo capitalista, goza de um bem-estar inexistente às camadas populares do país.” (CARDENUTO, 2008:238). Ainda, no que concerne a seu caráter de mensagem política é de extrema relevância a premiação obtida no Festival de Cinema de Viña Del Mar - evento central para o estabelecimento do *NCL* - na categoria de melhor documentário, em 1965¹. Segue-se à exibição no festival um trajeto de circulação e ressignificação das imagens de *Maioria absoluta*, em que se destaca sua utilização em *La Hora de Los Hornos* (1968), obra do *Grupo Cine Liberación* considerada parâmetro para o cinema engajado na América Latina.

A partir de 1964, sob a censura do regime ditatorial, a arte se institui como um pólo de resistência e questionamento à política praticada pelos militares. Destaca-se o malogro do ideal revolucionário que ganhara força à partir da pauta das Reformas de base, assim, conforme ressalta Marcelo Ridenti a esquerda brasileira vive

“a não-revolução frustrada e a não-revolução socialista. Ou, por outra, a revolução às avessas, como a de 1964, para garantir a modernização conservadora da sociedade brasileira, o avanço econômico, industrial e tecnológico que só se efetivaria em sua plenitude sob a bota dos militares nos anos 60 e 70, quando a maioria da população brasileira, justamente a que deu suor e sangue para “desenvolver” o país, ficou praticamente excluída dos benefícios da modernização que trouxe consigo uma concentração de riquezas ainda maior do que a existente até então.” (RIDENTI, 2010: 23-24)

A instauração do novo regime impõe o esvaziamento das perspectivas modernizadoras em vigência durante o governo Goulart e sobreleva o projeto de desenvolvimento que ficaria identificado à Modernização Conservadora. O termo, que em sua origem visava compreender as relações entre a burguesia nascente e os senhores de terra, lida no Brasil com a problematização do desempenho desta burguesia enquanto via de acesso massivo aos direitos

¹ O filme foi exibido no Uruguai, neste mesmo ano (1965), por ocasião do *Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del Sodre*, importante pólo de discussões acerca do Nuevo Cine Latinoamericano no fim da década de 50 e nos anos 60. Cf. VILLAÇA, 2012:244.

sociais, entendendo-se o Estado, freqüentemente, como protagonista dos processos atrelados à modernidade.²

Também sob o duplo aspecto da produção de significados e da atuação política sobre o mundo histórico em que se insere, *A Opinião Pública*, filme de Arnaldo Jabor rodado entre os anos de 1966-67, retoma as imagens do popular em *Maioria Absoluta* e as opõe a seu objeto: a classe média. O documentário se inicia pela assertiva de que tudo o que o espectador verá são cenas corriqueiras, “fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque refletidas numa tela as coisas que parecem comuns e eternas se revelam estranhas e imperfeitas.” Nesta intenção de desvelar o cotidiano se estabelece a crítica ao direcionamento político do país e à passividade diante da situação, fundamentalmente por parte da classe média, identificada às bases de apoio civil ao golpe militar e, também, à oposição ao regime.³

As duas obras que centralizam esta discussão são realizadas em consonância às influências do cinema direto/verdade no Brasil. Atrelada à inserção de tecnologias portáteis como as câmeras mais leves e o gravador *Nagra* que possibilitava a locomoção da equipe e a captação sonora *in loco*, esta vertente fílmica irá se adequar à orientação cultural da época, alinhando-se ao projeto de conscientização política e à delimitação de um nacional-popular, aspectos destacados tanto no documentário do CPC quanto nos filmes do *Cinema Novo*⁴. Desta forma, conciliar-se-á o objetivo do cinema direto/verdade de *dar voz ao outro* -

² O papel da burguesia – e mesmo sua apatia – no processo de modernização brasileiro é ponto de discussão em várias das interpretações clássicas sobre o Brasil, editadas antes da década de 60, como *A Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Jr. em 1942 (1997) e *Os Donos do Poder*, de Raymundo Faoro, em 1958 (2008). Posteriormente, em 1975, as relações entre a burguesia e o processo de desenvolvimento capitalista serão o centro da abordagem de Florestan Fernandes no livro *A Revolução Burguesa no Brasil* (2006).

³ Cf. ALMEIDA e WEIS, 2006.

⁴ A relação que se desenvolve entre o Cinema Novo e o CPC é bastante complexa. Neste primeiro momento percebemos a participação dos arautos do Cinema Novo nas produções cepecistas, note-se a atribuição da montagem de *Maioria Absoluta* a Nelson Pereira dos Santos e a atuação de Glauber Rocha junto à unidade do CPC na Bahia. Posteriormente a obra de alguns dos membros do CPC será elencada junto às produções do Cinema Novo. As discordâncias quanto à política cultural das duas vertentes é abordada no trabalho de Reinaldo Cardenuto, *Discursos de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964* (CARDENUTO, 2008). Também, Miliandre Souza indica, a princípio, uma grande aproximação do cinema cepecista aos lineamentos do Cinema Novo, mais do que ao próprio manifesto do CPC (SOUZA, 2002:79). No decorrer do trabalho esta relação será aprofundada com vistas à especificidade dos documentários estudados.

principalmente através de entrevistas - a modelos do documentarismo clássico de nuances pedagógicas, com *voz over*⁵ realçada.

Ao relacionar os significados da modernidade dispostos nestes filmes às propostas de que “o par [antigo/moderno] e o seu jogo dialético são gerados por ‘moderno’, e a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado” (LE GOFF, 2003:175), apreendemos a imanência do passado na noção de modernidade, isto é, logo em seu corte fundante, a proposição do moderno institui um olhar voltado para trás, pautado na maneira como a sociedade do período se relaciona com o tempo pretérito, com suas tradições e permanências e a partir de quais elementos os entende. Assim, os discursos em torno da modernidade e dos projetos modernizadores no Brasil, apreendidos a partir da observação do objeto fílmico, decompõem-se em elementos específicos condizentes com as veredas de nossa formação histórica. É possível elencar, entre os vieses destes discursos, o problema da clivagem entre modernização e modernidade, isto é, da idéia de que a necessidade de um desenvolvimento técnico e financeiro suplanta, na América Latina, o entendimento do moderno como processo cultural e filosófico, vinculado às idéias de fluidez, ambigüidade e dúvida. Conforme salienta Jesus Martin Barbero,

“falar de pseudomodernidade ou opor modernidade a modernização nesses países [América Latina] impede que se compreendam a especificidade dos processos e a peculiaridade dos ritmos em que se produz a modernidade desses povos, que acabam assim vistos como meros reprodutores e deformadores da modernidade-modelo que outros, os países do centro, elaboraram.” (BARBERO, 2006: 27)

Ainda, tomando os documentários por objeto de estudo, podemos deslindar temáticas reiteradas nos discursos que vão cingir a compreensão da modernidade, como a afirmação de que através dos procedimentos de modernização e urbanização neste período, “recolocava-se o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento.”(RIDENTI, 2012: 136) É notável, então, a expressão do cinema enquanto busca da brasilidade, nas tentativas de fundação de uma estrutura fílmica nacional que não se limitasse ao preenchimento nacionalista de um corpo de linguagem e formatos advindos do exterior, mas que objetivasse um circuito de produção e exibição de filmes brasileiros e também a expressão nacional na linguagem cinematográfica e

⁵ Compreende-se como voz over “a voz sem corpo ou identidade que assere fora-de-campo. O termo ‘locução’ cobre de modo satisfatório o campo semântico da expressão voz over” (RAMOS, 2008: 115).

no tratamento estético conferido às obras.⁶ Estes intentos se alinhavam às expectativas do *NCL* que, como parte da busca identitária neste período, se fixa enquanto cinematografia essencialmente politizada. Destaca-se a promoção de festivais com vistas à circulação fílmica, cooperação entre os profissionais do cinema no subcontinente e emancipação frente ao circuito cinematográfico estrangeiro. Igualmente, os duetos urbano-rural, centralização-localismo, a relação entre os estratos sociais, e a coexistência de diversas temporalidades, compõem o rol de questões que orbitam a modernidade brasileira e são temáticas vultosas na cinematografia do período, em especial nos dois documentários relacionados.

Deste modo, ante a exposição temática da pesquisa, prescreve-se a execução de uma análise bibliográfica segmentada em diversas áreas do conhecimento. A aproximação tardia das pesquisas historiográficas, seja à modernidade, ao período abordado, ou à cinematografia, demanda a busca por vieses de investigação em que tais temas foram anteriormente estabelecidos, como as ciências sociais, as comunicações e a politologia, aliás, o refinamento e a importância adquiridos por algumas destas pesquisas impossibilita que se trate do assunto passando-lhes ao largo.

Na abordagem do objeto fílmico, além das obras teórico-metodológicas apresentadas a seguir, será necessária a compreensão de alguns trabalhos importantes para o estudo das relações culturais naquele momento. Fernão Pessoa Ramos (2008) e Jean Claude Bernardet (2009) propõem interações distintas para o mesmo conjunto de filmes – no qual se inserem os dois documentários apartados no âmbito deste projeto. Bernardet centraliza a imagem do “outro popular” e sua articulação no interior daquilo que denominou “modelo sociológico”, - isto é, o modo como a voz coordena o documentário produzindo sentidos genéricos de pretensão cientificista que serão, posteriormente, ratificados pelo particular, através das entrevistas – ao passo que, Fernão Ramos trata das especificidades do cinema direto/verdade no Brasil e os modos de inferência particulares ao nosso audiovisual em relação aos modelos advindos do documentário europeu e norte americano. Ambos dispõem questões valiosas para o trabalho a ser desenvolvido, não apenas elucidando os procedimentos referentes à

⁶ Nas palavras de Jean Claude Bernardet há, neste momento a consolidação de uma estética cinematográfica nacional, em que “a expressão precária motivada pela pobreza dos recursos e por uma técnica insuficiente não é um defeito, mas, ao contrário, a expressão eloqüente de um cinema que triunfa do subdesenvolvimento”. (BERNARDET, 2003: 221) Ainda, apresentam relevância considerável no debate sobre a questão do mercado cinematográfico no Brasil e a busca pela emancipação neste período as obras de Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernardet (1983) e Paulo Emílio Salles Gomes (1996).

linguagem cinematográfica, mas também lançando luz sobre a missão político educativa deste cinema.

Também é de relevância incomparável o conjunto de ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes, publicados sob o título *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), uma vez que apresentam grande impacto na história do cinema brasileiro, nos discursos culturais à época e, ainda, se relacionam com as perspectivas políticas adotadas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pela esquerda no período, considerando o desenvolvimento sob a chave de leitura da emancipação nacional. Além disso, merecem destaque outras duas obras voltadas ao entendimento do cinema latino americano: *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?* (NÚÑEZ, 2009) e *Cine documental en América Latina* (PARANAGUÁ, 2003). Um e outro, em sua vasta contribuição, analisam obras e conceitos do cinema sob a ótica da modernidade latino americana, bem como, estruturam-se solidamente sobre uma metodologia comparativa.

A obra de Marcelo Ridenti, abundante no que se refere às relações entre a arte engajada e a formatação da identidade nacional nas décadas de 60 e 70, é também indispensável. Em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro* (2000) o autor, através da chave de análise do romantismo revolucionário, entende a modernidade como aspecto fundamental na concepção do nacional-popular apreendido através de produtos e relações culturais – é interessante observar que, no iminente trabalho a aproximação da cultura se dará em movimento inverso, mas não necessariamente contraditório, uma vez que partirá da identidade nacional e do nacional- popular como categorias fundamentais para a compreensão da modernidade. Igualmente, de profunda importância, é a obra do professor Marcos Napolitano⁷, preocupada em apreender as relações entre a arte engajada e os vieses político-sociais no período, além da formação de uma cultura de massas no Brasil, ambos percebidos por meio de uma análise acurada dos materiais culturais produzidos à época, atestando a profundidade metodológica de seu trabalho.

⁷ Para a compoição do presente projeto foram consultadas as seguintes publicações, referentes ao período de abrangência do trabalho pretendido: *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*; *A Arte engajada e seus públicos (1955-1968)* e *João Goulart: um personagem em busca de uma história*. Além disso, como base metodológica, os artigos *Fontes audiovisuais: a história depois do papel* e *A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado*. Publicações devidamente relacionadas entre as Referências Bibliográficas deste projeto, na página 19.

Neste sentido, é possível afirmar o interesse crescente da historiografia brasileira pela segunda metade do século XX, área na qual, apesar de já se terem produzido trabalhos insígnies⁸ e contarmos com profissionais de vulto, os estudos ainda principiam sua sedimentação. Um importante contributo na direção dos estudos da modernidade como categoria historicamente constituída é o quarto volume da coleção *História da Vida privada no Brasil*, organizado por Fernando Novais e coordenado por Lilia Moritz Schwarcz. Alguns textos, como *Capitalismo tardio, sociabilidade moderna* (NOVAIS; MELLO, 2006) tratam especificamente do processo de modernização em nosso país, no período do pós-guerra, com ênfase às movimentações sociais que se desenvolvem e, ainda, à defasagem no que se refere à formatação de uma “mentalidade moderna” brasileira. O texto *A política brasileira em busca da modernidade*, de Ângela de Castro Gomes, apesar de apresentar um recorte temporal anterior ao trabalho que aqui se propõe é importante na medida em que oferece as bases para o entendimento da modernidade brasileira sob o viés político, tendo por eixo de análise uma relação amplamente aludida na compreensão da modernidade brasileira e da identidade latino-americana: a interação entre perspectivas localistas - ou caudilhistas- e centralizadoras. Além disso, o texto *Carro Zero e Pau de Arara* (ALMEIDA; WEIS, 2006) tem por objeto de análise a classe média, compreendida sob o prisma da resistência à ditadura militar. É interessante ressaltar que, o filme de Arnaldo Jabor trata, pelo contrário, de uma classe média apática diante dos rumos do país, entretanto, é ele próprio um filme de cunho político, produzido no interior desta classe que é tema de análise do texto acima mencionado – uma classe média composta por intelectuais e profissionais liberais. É impossível, também, tratar da modernidade e seus elementos sem considerar a contribuição dos sociólogos Renato Ortiz (2001), em obra acima mencionada, e George Ruben Oliven (2001) ambos voltados à investigação dos discursos sobre a modernidade e o processo de modernização em sua confluência com a produção cultural no Brasil. São fatores salientados em ambos os trabalhos, o peso da erudição no levantamento do tema em sua compreensão pelos principais intérpretes do Brasil e o descompasso entre os níveis de avanço econômico-industrial e atraso social no período.

⁸ Não compõem sua totalidade, mas, em um rol destes trabalhos certamente não faltariam as pesquisas de Carlos Fico, Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira, Lucília de Almeida Delgado e Marcos Napolitano. A relevância conferida ao conjunto da obra dos autores citados inviabiliza a menção a publicações específicas - alguns de seus trabalhos estão relacionados entre as *Referências Bibliográficas* do presente projeto de pesquisa na página 19.

A diversificação na bibliografia referida possibilita ainda a observação de distintos lineamentos interpretativos que fundamentem o iminente trabalho, assim sendo, é possível afirmar que as obras supracitadas, todas de absoluta relevância para a realização da pesquisa, certificam também sua pertinência, ora por se dedicarem ao material audiovisual, mas a objetivos distintos, ora por investigarem uma perspectiva semelhante, como a história cultural da década de 60 ou a modernidade no Brasil do pós-guerra, porém voltando-se a um *corpus* documental diferente. É válido salientar que os documentários aqui selecionados como fontes, apesar de apresentarem forte potencial enquanto objeto de análise histórica ainda não foram abordados por trabalhos desta natureza.

Quanto à produção historiográfica, outro ponto de destaque é a recente instituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁹, que vem despertar atenção de grande parcela de nossa população para este período, bem como validar sua importância historiográfica. Note-se que a instituição é reiteradamente remetida a um dever de memória e ao objetivo implícito de conhecermos a história “em sua plenitude, sem ocultamento, sem camuflagem, vetos, sem proibições”¹⁰. Neste sentido, faz-se necessário salientar a preocupação dos historiadores com o tema, visível no trabalho da Associação Nacional de História (ANPUH) ao acompanhar e relatar em suas publicações o andamento da comissão e, mais recentemente, pela busca de uma participação mais enfática, contribuindo com documentos e resultados de pesquisa, através do Termo de Cooperação com a CNV.¹¹

A apreciação bibliográfica permite também o embasamento da pesquisa no que se refere à observação de sua temática em relação à apreensão dos discursos sobre a modernização. A arte é, continuamente, considerada como substrato de valor incomparável para exprimir percepções sobre o tema e, no tocante ao cinema, destaca-se seu “caráter anfíbio”, como obra de arte, contendo portanto de um discurso simultaneamente lírico e

⁹ A Comissão tem por objetivo investigar e emitir parecer sobre o desrespeito aos direitos humanos por agentes do Estado brasileiro entre os anos de 1946 e 1988, nesta esteira, é destacada também a sanção da Lei de Acesso à Informação (12.527/2011).

¹⁰ O excerto foi retirado do discurso proferido pela Presidente Dilma Roussef, na ocasião da cerimônia que instaurou a Comissão da Verdade. Também em suas palavras: “Nunca, nunca mesmo pode existir uma história sem voz. E quem dá voz a história são homens e mulheres livres que não têm medo de escrevê-la.” A página do Jornal Folha de São Paulo, dispõe em vídeo o depoimento da Presidente. (MATOS, 2012)

¹¹ Cf. Informe ANPUH N° 29. Disponível em <<http://anpuh.org/resources/image/informeeletronico29/>> Consulta em: 28 de fevereiro de 2013.

filosófico, mas também fruto de um universo industrial em ascensão, coabitando com maestria o processo de mercantilização que se desenvolveu nas relações entre a arte e a economia de mercado na contemporaneidade. Os documentários referidos neste projeto não só partem de um viés crítico aos meandros políticos e econômicos da sociedade que os cercava, contribuindo para a argumentação sobre o processo modernizador, mas também participam de um debate acerca da modernidade, através da busca de posicionamentos artísticos referentes à linguagem, à representação do real e ao local do sujeito no documentário. Assim, o filme se apresenta como fonte privilegiada para compreender as reentrâncias históricas do discurso sobre a modernização e a modernidade no Brasil.¹²

PROBLEMATIZAÇÃO

A pesquisa pretende instituir uma análise histórica dos documentários *Maioria Absoluta* (L. Hirszman, 1964) e *A Opinião Pública* (A. Jabor, 1967). Para tanto entenderá os filmes em suas relações recíprocas com a conjuntura social e cultural, procurando responder em que medida estes documentários dialogam com a revisão dos projetos de esquerda após o golpe de 1964. Além do propósito exposto, o trabalho com o material fílmico, possibilitado pelo recente remodelamento das perspectivas historiográficas quanto a esse tipo de documento, agrega ao horizonte da pesquisa itens como o entendimento das relações teórico-metodológicas entre o cinema e a história, dos possíveis meandros de uma vinculação da imagem do filme documentário com a realidade¹³, e também da forma como os filmes se utilizam da linguagem cinematográfica para orientar uma compreensão do período.

O trabalho será organizado em três partes, compreendendo, em cada uma, conjuntos específicos de objetivos com vistas à intenção primeira da pesquisa – acima disposta. No momento inicial serão abordados os processos de concepção e produção dos filmes. Será considerado o engajamento político dos cineastas no período, os projetos do CPC e seus

¹² Com vistas ao cuidado imprescindível de não se apartar a modernização da interpretação conceitual e filosófica sobre a modernidade.

¹³ Neste sentido é significativo colocar a definição proposta por Bill Nichols que entende o documentário como forma fílmica fortemente imbuída de realidade na medida em que, aquilo a que assistimos faz referência “ao mundo histórico que compartilhamos, e não a um mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2005: 50) ainda que consideremos que o documentário é também uma visão específica e orientada deste mundo histórico, ou seja, fruto da linguagem cinematográfica.

vínculos com o Cinema Novo. Além disso, com base nos documentários, procuraremos compreender a cena cultural pós-golpe e as alterações na política cultural advindas da implementação do regime militar.

Em seguida, será realizada uma análise detida das fontes visando à apreensão das relações internas dos elementos que as compõem. Buscar-se-á entender a maneira como se ressignificam, pela linguagem cinematográfica, os elementos relacionados aos projetos político-sociais naquele momento, como a procura da brasilidade, do nacional-popular e de uma identidade latino americana; a disparidade no acesso às benéfcies advindas do desenvolvimento econômico, estratificação social e a relação com modelos estrangeiros de modernização. Neste ponto, observa-se a discussão proposta por Renato Ortiz que, ao assinalar a existência de uma defasagem de níveis no processo de modernização capitalista brasileiro¹⁴, coloca como norteadora em seu trabalho a hipótese: “em que medida esta condição histórica marca a questão cultural entre nós?” (ORTIZ, 2001: 28). Tendo como pedra de toque os filmes acima mencionados, será considerada também a interrogação sobre como a questão cultural marca a condição histórica brasileira, isto é, as proporções assumidas pelo cinema enquanto ferramenta de atuação social, frente ao fracionamento do processo modernizador no Brasil. Assim, analisar-se-á o discurso político constituído em face do público que ambos documentários almejavam atingir: a classe média; bem como o propósito de conscientização política da mesma.¹⁵

Além disso, o trabalho se destinará ao exame das fontes cinematográficas e suas implicações na construção de uma perspectiva histórica sobre o período, com vistas às vozes presentes nos documentários - a voz, de acordo com a definição de Bill Nichols, “consiste na maneira como o cineasta se utiliza dos elementos cinematográficos para constituir uma lógica

¹⁴ O autor se embasa nas teorias de Florestan Fernandes, em livro supracitado, que, assim como outras das análises da modernização brasileira, aponta uma distinção temporal em nosso território, sob a idéia de que “nas sociedades dependentes de origem colonial o capitalismo é introduzido antes da constituição da ordem social competitiva” fator que conduz a burguesia nesses países a um *moderado espírito modernizador* implantando uma democracia que não abrange o todo da sociedade. (ORTIZ, 2001: 17 -37)

¹⁵ A perspectiva da classe média como grupo interlocutor dos filmes é evidenciada, entre outros fatores, pelo discurso proferido pela voz over. Desta forma, em *Maioria Absoluta* temos a afirmativa de oposição entre o grupo que é objeto do filme - o popular - e aquele ao qual se destina - as classes médias e altas: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua (...) eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário.” Em *A Opinião Pública* a classe média aparece simultaneamente como objeto e vetor ao qual se dirige o documentário pautado na noção de que as imagens que reproduzem o ideal de cotidiano e de normalidade são, de fato, as imagens da classe média. Cf. BERNARDET, 2003.

organizadora do filme, isto é, orientar uma determinada visão sobre o que é apresentado no documentário.” (NICHOLS, 2005: 72-92) Há, nesta direção, a proposta de identificar nos filmes os elementos constitutivos do discurso sobre a modernidade e sua relação com o projeto da modernização conservadora, como também, o intuito de se investigar a circulação destas imagens em festivais estrangeiros e as idéias presentes nos filmes que remetem ao núcleo comum do *Nuevo Cine Latino Americano*, considerada a importância do rearranjo identitário no subcontinente. O trabalho avaliará o estatuto do documentário nesse período, tendo em vista os debates vigentes no meio cinematográfico permeados por questões como a difusão de identidade da cinematografia nacional e latino americana, a busca do nacional popular e a superação do subdesenvolvimento.

ABORDAGEM

Conforme exposto anteriormente, a pesquisa tem por objeto de análise dois documentários, dada a relevância de sua formatação e conteúdo para a abordagem das relações entre o cinema e a história. Produzido entre os anos de 1963 e 1964, o filme de média-metragem *Maioria Absoluta* ficou proibido pela censura do regime militar até 1980, circulando neste ínterim em projeções clandestinas nos cineclubes, em grupos restritos e em diversos festivais no exterior. Rodado em Pernambuco, o filme de Leon Hirszman¹⁶ parte do pressuposto da realização de um panorama sobre o analfabetismo em nosso país. No decorrer do documentário, a alfabetização acaba por servir como categoria contentora de outras questões como a partição social, a distribuição de terras e de renda, as reformas de base, a participação política democrática através do voto, a identidade nacional e a discrepância do Brasil frente ao estágio de desenvolvimento de outras nações - categorias estas, também sobressalentes no que concerne ao discurso sobre a modernidade latinoamericana no período.

A Opinião Pública, realizado em 1966 sob a direção de Arnaldo Jabor¹⁷, é entendido como parte da produção documental atribuída ao Cinema Novo, o que se evidencia não

¹⁶ A equipe responsável pela realização - advinda do núcleo do CPC, em que figuravam alguns dos arautos do Cinema Novo- era composta por Leon Hirszman, a quem se atribui a direção e o roteiro, Ferreira Gullar responsável pela narrativa, Nelson Pereira dos Santos no processo de montagem, fotografia de Luiz Carlos Saldanha e, ainda, produção e técnica de som executadas por Davi Neves e Arnaldo Jabor, respectivamente.

¹⁷ No grupo que idealizou o filme nota-se a reiteração de nomes vinculados à realização de *Maioria Absoluta*, como o próprio Arnaldo Jabor, diretor e roteirista, e Nelson Pereira dos Santos, creditado entre os produtores. Além disso, há a introdução de personagens advindos do chamado *Ciclo Paraibano* de cinema documental,

apenas na fortuna crítica que envolve o filme, mas está implícito em um dos letreiros iniciais que agradece o apoio ao filme concedido pelo *Jornal do Brasil*, classificado “grande amigo do Cinema Novo”. O documentário, entretanto, apresenta uma importante distinção frente ao conjunto das obras do Cinema Novo - voltando-se à parcela da população entendida como *classe média*, opõe seu eixo temático ao dos filmes que têm por objeto o proletário ou o trabalhador rural, os quais “constituíam o ‘outro de classe’ em relação ao cineasta e ao público que via esses filmes e ao qual de fato se dirigiam” (BERNARDET, 2003:60). É possível afirmar que no tratamento conferido à *classe média* – delineando algumas de suas perspectivas, valores e angústias - o filme dispõe uma série de questões concernentes à configuração da sociedade nesse período, como a relação entre esta fatia da população e as demais, a apatia política e a crescente participação dos órgãos de comunicação de massa e dos novos padrões de consumo na formação dos valores emitidos pelos populares, a influência estrangeira, principalmente estadunidense, nas formas de apreciação e reprodução cultural em nosso país, entre outros.

O trabalho está localizado na trilha de um crescente interesse dos historiadores pelas relações com o audiovisual, em especial, pelo uso do artefato fílmico como fonte para a pesquisa histórica, aspecto que pode ser evidenciado pela expressividade adquirida nas publicações e na ampliação dos espaços acadêmicos dedicados ao tema.¹⁸ As duas áreas de conhecimento, que vêm se atinando desde o aparecimento do cinematógrafo, adquirem visibilidade com a dilatação do conceito de documento, dada a mudança na perspectiva quanto à história advinda principalmente da chamada *Escola dos Annales*, e especialmente na obra de Marc Ferro. Em artigo publicado na coletânea *Histórias: novos problemas, novas abordagens, novos objetos* (1976), o historiador instituiu as bases para um método de trabalho ao colocar questões como a necessidade de se proceder a uma crítica de elementos exteriores ao filme, como o entendimento do processo de produção que o engendrou, partindo da idéia

como Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo. A fotografia é realizada por Dib Lufti e a montagem por Jabor, Ramiro Melo e Gilberto Macedo.

¹⁸ São expressivos os exemplos deste crescimento, como a formação do grupo de estudos “História e Audiovisual” coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin e pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano e suas publicações que compreendem, além das dissertações e teses, dois volumes compilados de artigos “História e Cinema” e “História e Documentário”. Na Universidade Federal da Bahia a revista *O Olho da História* e a publicação “Cinematógrafo: um olhar sobre a história”. Além disso, duas obras importantes para esta relação foram recentemente editadas pela Paz e Terra *Cinema e História* de Marc Ferro e *A história nos filmes/ os filmes na história* de Robert Rosenstone. Cf. Referências Bibliográficas na pág. 19.

de que “como um texto, como um discurso, uma tomada é orientada.”(FERRO, 1975:27 apud FREIRE, 2006: 712). Outra questão levantada em sua obra, e revigorada pelos historiadores que se dedicam ao tema, é a necessidade de compreensão de uma linguagem cinematográfica na aproximação com as fontes audiovisuais. Segundo Ferro, devemos “partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido de outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais.”(FERRO, 2010:32)

A vinculação com a realidade constitui aspecto primordial para a abordagem do cinema- tema particularmente caro no que se refere ao estudo dos documentários. Através de uma avaliação da obra de Ferro e de sua compreensão do filme como uma “contra análise da sociedade”, Eduardo Morettin adverte para o fato de que esta mesma interpretação leva, em última instância, ao desprezo da linguagem cinematográfica, como se o filme contivesse uma dupla realidade - surgida da partição entre a narrativa textual e os elementos sonoros e imagéticos - em lugar de evidenciar contradições, desambiguações e diálogos coexistentes em uma mesma sociedade (MORETTIN, 2007: 41-42). Será considerada, ainda, a proposta de Bill Nichols quanto ao liame entre o documentário e a realidade. O autor, ao tratar as especificidades do documentário, posiciona-se de modo prudente a meio caminho entre a representação e a reprodução do real ao propor o conceito de *voz* no documentário. Outrossim, para Nichols o que define o filme documental é a noção de que o espectador partilha de um mesmo *mundo histórico* e se vê, então, instigado a acessar um arcabouço de memórias e impressões quanto à realidade.

No tocante à apreensão dos elementos fílmicos vinculados à modernidade, o primeiro cuidado metodológico imposto ao trabalho é seu tratamento enquanto constructo histórico, isto é, a apreensão destas categorias em sua relação de produção e significação pelos filmes. Aproximando-nos às asserções de Jacques Le Goff sobre o documento é possível verificar que, também o conceito de moderno, balizado pela pertinência histórica dos documentários, “não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.” (LE GOFF, 2003:536). Nesta direção, entre os trabalhos historiográficos que nos servem de norte, está também o de Edward P. Thompson que, ao avaliar as trocas entre estratos culturais observa que conceitos - como o de “cultura popular” - só expressam validade historiográfica se entendidos em um

conjunto de relações sociais, que os mesmos “se esvaziam, a não ser que sejam colocados firmemente dentro de contextos históricos específicos”(THOMPSON, 2002:17).¹⁹ Ainda, a abordagem realizada por Néstor Garcia Canclini quanto aos aspectos da modernidade na América Latina caminha em equivalência às considerações metodológicas já apresentadas e pretendidas na pesquisa a se realizar. Considerando os *processos de hibridação*²⁰ cultural como constituintes de um perfil específico à modernidade latino-americana, este autor sinaliza para a necessidade de indagarmos a historicidade de constructos como *identidade*, não os pensando enquanto caracteres fixados, mas atentos à disposição de que “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência” (CANCLINI, 2011: XXIII).²¹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; WEISS, Luis. Carro-Zero e Pau-de-Arara. In SCHWARTZ, Lilia Morris (org.) **História da Vida Privada no Brasil**. Vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. **Arte em revista**. Ano 1. No 1. São Paulo: Kairós - Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Armand Colin, 2004.
- BARBERO, Jesús-Martin. Projetos de Modernidade na América Latina. In: DOMINGUES, José Maurício e MANEIRO, Maria. **América Latina Hoje: Conceitos e Interpretações**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. **Brasil em tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

¹⁹ Este cuidado com a investigação de categorias geralmente dadas como certas pode ser apreendido, de modo bastante elaborado, no conjunto de perspectivas metodológicas apresentadas, de forma extremamente elaboradas, por Emília Viotti da Costa em seu livro *Coroa de Glórias, Lágrimas de sangue*. Nas palavras da autora “O que as pessoas contam tem uma história que suas palavras e ações traem, mas que suas narrativas não revelam imediatamente; uma história que explica por que usam as palavras que usam, dizem o que dizem e agem como agem; uma história que explica os significados específicos por trás da universalidade ilusória sugerida pelas palavras.” (COSTA, 1998:15)

²⁰ Nas palavras do autor a hibridação deve ser entendida como “Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2011:XIX). Além dos cuidados metodológicos dispostos, a obra de Canclini é de extrema relevância para o trabalho que se realizará, uma vez que seu enfoque recai nos processos de hibridação da cultura na modernidade latino-americana, especialmente no que se refere à cultura de massas, ou cultura massiva, como dispõe o autor.

²¹ Apesar da aparência unilateral da citação extraída, longe de eliminar as relações históricas e manter uma imposição cultural por parte dos grupos hegemônicos, Canclini também atesta a participação do popular na formação desta identidade bem como sua atuação nos processos de hibridação.

- CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de Intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes, USP, 2008
- _____. ABC da Greve, de Leon Hirszman: a escrita da história em confronto. In **Revista Rumores**. Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011.
- COSTA, Emília Viotti da. **Coroas de glória, lágrimas de sangue**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o Golpe de 1964: memória, história, historiografia. In **Revista Tempo**. Vol 14 Nº 28 Niterói: UFF, 2010.
- FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, 2008.
- FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo, 2006.
- FERREIRA, Jorge. O Governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.). **O tempo da experiência democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 (O Brasil Republicano. Vol 3)
- _____. REIS FILHO, Daniel. (orgs). **Nacionalismo e reformismo radical** (As esquerdas no Brasil vol.2). Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2007.
- _____. **João Goulart: Uma biografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: **Revista Brasileira de História**, Vol 24, Nº 47. 2004.
- FREIRE, Marcius. Sombras esculpindo o Passado: Métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 16, n. 9/10, p. 705 a 719, set/out 2006.
- GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean Claude. **Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- GOMES, Ângela de Castro. A Política Brasileira em Busca da Modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In SCHWARTZ, Lilia Morris (org.) **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KORNIS, Mônica Almeida, NAPOLITANO, Marcos. MORETTIN, Eduardo (Orgs.) **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- _____; NORA, Pierre – **Histórias: novos problemas, novas abordagens, novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MATOS, Kely. Dilma chora e diz que comissão não será movida pelo ódio. **Folha de São Paulo**, 16 de maio de 2012. Consulta em: 29 de junho de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1091169-dilma-chora-e-diz-que-comissao-nao-sera-movida-pelo-odio.shtml>
- MATTOS, Marcelo Badaró. O Governo João Goulart: Novos Rumos da Produção historiográfica. In **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 245-263 – 2008.
- MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARTZ, Lilia Morris (org.) **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In CAPELATO, Maria Helena In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema** dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

- _____. A Arte engajada e seus públicos (1955-1968). In: **Estudos Históricos** Rio de Janeiro, Nº 28, 2001. p. 103-124.
- _____. João Goulart: um personagem em busca de uma história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, janeiro-junho 2012.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- _____. **La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- NUÑEZ, Fabian. **O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas especializadas Latinoamericanas**. Tese de doutoramento apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.
- OLIVEN, Ruben George. Cultura e modernidade no Brasil. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.15, n.2, abr/jun 2001.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. “Alienação e cultura: ISEB”. In: **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). **Cine documental en América Latina**. Madrid, Cátedra, 2003.
- PORTELLA, Eduardo. Literatura e Realidade Nacional. In: **Tempo Brasileiro**, Nº 121, Rio de Janeiro, dezembro de 1995. *Apud* MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. **Revista de História**, São Paulo: USP, 2005, nº 153.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...O que é mesmo documentário**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- _____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil - Tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (Et Alii) . **Versões e Ficções: O seqüestro da História**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- _____. RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. (orgs.) **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois**. Bauru: EDUSC, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. .2Ed., rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. Cultura e Política: os na 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida (orgs.). **O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 (O Brasil Republicano. Vol 4)
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. In **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003. Editora UFPR
- _____. **Da Arena ao CPC: o debate sem torno da arte engajada no Brasil. (1959-1964)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR. 2002.
- THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VILLAÇA, Mariana. O “cine de combate” da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). In KORNIS, Mônica Almeida, NAPOLITANO, Marcos. MORETTIN, Eduardo (Orgs.) **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL